

La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas en el teatro de Calderón y la realización de la Base de Datos *Calderón Digital*: algunos casos de estudio

Fausta Antonucci

Università degli studi Roma Tre
fausta.antonucci@uniroma3.it

Recepción: 05/01/2019, Aceptación: 15/03/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen

El artículo quiere mostrar las potencialidades críticas de *Calderón Digital*, base de datos sobre el teatro de Calderón, centrando la atención en cómo el campo de la ficha dedicado a la sinopsis consigna los momentos de tablado vacío, los cambios espaciales, temporales, métricos. Una consideración atenta de estas articulaciones, más allá de la polémica sobre las diversas formas de segmentación (cuadro *vs.* macrosecuencia), permite descubrir algunas interesantes modalidades de tratamiento de la articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas, características del teatro de Calderón.

Palabras clave

Calderón; secuencias dramáticas; espacio dramático; tiempo dramático; herramientas digitales

Abstract

The articulation of space and time in the dramatic sequences of the Calderón's theater and the realization of the Calderón Digital Data Base: some case studies

The aim of this essay is to show critical potentialities of *Calderón Digital*, a database of Pedro Calderón de la Barca's theater, focusing on aspects such as spatial, temporal and metrical changes, or scenes changes, as turning points in the synopsis. By carefully considering these characteristics, we can go beyond the controversy about metrical or spatial segmentation, and discover some interesting ways of articulating dramatic sequences with regard to space and time, that appear to be typical of Calderón's theater.

Keywords

Calderón; dramatic sequences; space in drama; time in drama; digital resources

La sinopsis argumental y los deslindes internos a las jornadas: cuadro *vs.* macrosecuencia

Calderón Digital (<<http://calderondigital.unibo.it>>) es una Base de Datos dedicada al teatro calderoniano cuya realización estoy dirigiendo en el marco de un proyecto italiano del que soy IP.¹ En otro lugar he informado ampliamente acerca de los objetivos de esta herramienta, de su configuración, de sus retos más importantes;² en esta sede me interesa concentrarme en uno de los aspectos de esta empresa que suponen una reflexión metodológica previa y que —creo— propician nuevos derroteros de investigación: me refiero a la articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas, tema crítico muy discutido en lo relativo a todo el teatro áureo.³ La base de datos *Calderón Digital* sigue en gran parte las pautas de *ArteLope* (<www.artelope.es>) aunque con algunas diferencias. Una de las más importantes es la que se observa en el campo dedicado a la Sinopsis argumental; esta, además de ser muy detallada, da cuenta tanto de las articulaciones métricas como de las articulaciones espacio-temporales y de los momentos de tablado vacío. He aquí un ejemplo extraído de la ficha dedicada a *La dama duende*:

Sinopsis argumental

Primera jornada

(vv. 1-368 *romance é-d*) Don Manuel Enriquez, caballero burgalés, acaba de llegar a **Madrid**, donde se alojará en casa de su amigo y antiguo compañero de armas don Juan de Toledo, mientras acude a los trámites de un nombramiento real. Don Manuel se queja con su criado Cosme por haber perdido por una hora los festejos organizados para el bautizo del príncipe Baltasar Carlos, y Cosme le responde con una larga y jocosa tirada sobre las muchas tragedias que hubieran podido evitarse por sola una hora [M1. Bromas del gracioso o de la criada]. Mientras están hablando, irrumpe en el tablado una dama, acompañada por su criada, ambas tapadas [F5. Mujer tapada]: la dama ruega a don Manuel que detenga a un caballero que la está siguiendo, pues no quiere que este sepa dónde vive. A continuación huye, mientras don Manuel y Cosme se disponen a ayudarla. El criado se acerca a don Luis, que llega en este momento, y le pide que le lea el sobrescrito de una carta [D11. El criado o criada que ayuda a su señor/a]; molesto, don Luis lo aleja bruscamente, por lo que don Manuel interviene, para defender a su criado pero en realidad para estorbar a don Luis. La discusión acaba en un duelo [J1. Duelos y desafíos] en el que don Luis hiere a don Manuel en una mano, justo cuando llega para ayudarle su hermano don Juan. Pundonoroso y leal, don Luis no quiere seguir batiéndose en condiciones de superioridad, por lo que el duelo se interrumpe con declaraciones recíprocas de cortesía [H6. Las leyes del honor (escrúpulos, ley del duelo, comportamiento honroso...)]; es entonces cuando don Juan reconoce a su amigo don Manuel en el rival de su hermano, pide explicaciones, y al final se lleva al huésped a su casa dejando a su enamorada doña Beatriz en compañía de su hermano. Don Luis galantea a la dama, de quien está enamorado; pero, lamentablemente, doña Beatriz no le corresponde y se lo dice con claridad, marchándose [B2. Amor no correspondido]. Solo ya con su criado Rodrigo, don Luis manifiesta todo su desagrado por la situación; pero lo que más le preocupa, es que su hermano haya querido alojar en su casa a un huésped joven y apuesto, cuando con ellos vive también una hermana joven, guapa y viuda [H3. Padre o hermano que vela por el honor de su-s hija-s o hermana-s]. Don Luis teme por el honor de su familia, y no lo tranquiliza saber que, como le cuenta Rodrigo, don Juan ha condenado la puerta del cuarto de don Manuel que daba al resto de la casa con una alacena llena de objetos de vidrio: según comenta, ese vidrio es metáfora de la fragilidad del honor, y la tal alacena de poco servirá para proteger el honor de su hermana.

(continuidad temporal)

(vv. 369-652 *redondillas*) **En su cuarto**, doña Ángela de Toledo se apresura a quitarse el manto con el que había salido y a ponerse otra vez las tocas de viuda para que, si alguno de sus hermanos entra a verla, no sospeche que ha salido de casa sin su permiso. Justo en ese momento entra don Luis, muy enfadado, por lo que su hermana teme en un primer momento que haya descubierto su travesura; cuando el equívoco se aclara, doña Ángela aprovecha para regañar a su hermano por haberse dejado atraer por la dama tapada que se le ha escapado, dándole de moralista en una escena muy cómica [E2. Relaciones entre hermanos y/o hermanas]. Cuando don Luis le cuenta que ha herido en duelo al huésped de su hermano, porque le había estorbado seguir a la dama misteriosa, doña Ángela empieza a atar cabos. Cuando su hermano se va, hablando con su criada Isabel la dama comprende que el caballero que la ha ayudado ha sido herido por su culpa y está ahora en su casa. Incredula por tantas coincidencias, doña Ángela sin embargo se deja seducir por la posibilidad de entrar a escondidas en el cuarto del huésped, pues, como le explica Isabel, la alacena que debería condenar una de las puertas del cuarto se mueve en realidad como una puerta [L16. El pasaje secreto].

Figura 1

1. Proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali».
2. Antonucci (2018a).
3. Remito al n. monográfico de *Teatro de palabras* (4, 2010; <<https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04.html>>) sobre la segmentación teatral para un estado de la cuestión y bibliografía actualizada hasta la fecha.

El momento de tablado vacío (que en la ficha indicamos con una línea continua), una modificación sensible en el espacio y/o en el tiempo dramáticos (en la ficha se marcan en negrita los espacios dramáticos), eventualmente acompañados por el cambio métrico (que señalamos en cursiva y entre paréntesis al comienzo de cada nueva secuencia); estos son, como todos saben, cuatro de los cinco criterios que concurren según Ruano a la definición del cuadro como unidad dramática caracterizada por una «acción escénica ininterrumpida».⁴ Criterios que según Vitse deberían jerarquizarse dando la prioridad al criterio métrico, por lo que desecha la noción de cuadro y acuña la de macrosecuencia.⁵ No habrá cambio de macrosecuencia sin correspondiente cambio métrico; mientras que el deslinde del cuadro es posible que no coincida con una nueva forma estrófica. La orientación descriptiva que adoptamos para las sinopsis de nuestra Base de Datos nos ahorró elegir entre los dos sistemas, al mismo tiempo que nos permite dar cuenta de todos los elementos que concurren al deslinde de ambas unidades dramáticas. De esta forma, el investigador que busque en *Calderón Digital* podrá observar directamente los momentos de solidaridad o de fricción entre cambio métrico, espacial, temporal y vacío escénico; elementos todos que le sirven al dramaturgo para articular las secuencias dramáticas en un sistema que, como espero mostrar, es extremadamente complejo y requiere del investigador-reseñador una gran atención crítica.

En el caso ya mostrado de la primera jornada de *La dama duende*, el momento de tablado vacío que marcamos con una línea continua coincide con un cambio de espacio dramático, de las calles de Madrid al interior de la casa de doña Ángela y de sus hermanos; cambia asimismo la configuración de los personajes y la estrofa. Las unidades así deslindadas responden por tanto sea a la definición de cuadro sea a la de macrosecuencia. En otros casos, el tablado vacío marca un cambio de espacio dramático y de configuración de los personajes, pero no de estrofa. Es el ejemplo que mostramos en la figura 2, extraído de la segunda jornada de *Judas Macabeo*:

4. Ruano de la Haza (1994: 291).

5. Vitse (1998).

(vv. 1373-1764 redondillas) **En Jerusalén**, Lisias aparece huido en su amor por Zarés, despertando la inquietud y las sospechas de Cloriquea, que él no desmiente [B41. Celos motivados]. En esto llegan un capitán y unos soldados con un prisionero, Chato. Al principio, el gobernador asirio manda que lo maten pero cuando este pronuncia el nombre de Zarés, Lisias cambia de opinión y deja libre al preso, que se va, acompañado por el capitán y los soldados. Las sospechas de Cloriquea apuntan ahora más concretamente hacia la joven hebrea y Lisias, aunque se reafirma en su amor por ella, tiene que confesarle que también experimenta celos por causa de Zarés. En este momento, aparece un capitán, pidiendo al gobernador la seña, que será "Judas". A continuación, se marcha Lisias también. Cloriquea se queda sola y se duerme. Aparecen Judas, encubierto, y varios soldados. Le piden su nombre, que corresponde a la seña establecida por Lisias, por eso lo dejan pasar y se van. El Macabeo se queda solo con Cloriquea, la rapta y se la lleva. [J9. Raptó]

Cerca del muro de la ciudad. Jonatás y Simeón compiten entre ellos acerca de quien tiene que ser el primero en enfrentarse con Lisias. Mientras tanto, el asirio aparece y escucha la conversación, admirado por el valor que demuestran sus palabras. Luego sale al descubierto y desafía a ambos, aunque luego decide enfrentarse con el mayor, Jonatás [J1. Duelos y desafíos]. Durante la riña, el asirio tropieza y cae pero Jonatás y su hermano consideran que sería vil aprovechar este inconveniente para acabar con él y la pelea sigue, interrumpida solo por la llegada del capitán asirio y de sus soldados que ven a Lisias pelear desde el muro y acuden a ayudarlo. Sin embargo, el gobernador no acepta su protección ya que su ambición es vencer, no vengarse o engañar [J9. Actos de valor].

(continuidad temporal con el segundo cuadro)

En el campamento judío. Tolomeo entrega a Zarés el papel de Jonatás, fingiendo que es de Judas, y se va. Muy contenta, la mujer dice que lo esperará por la noche en su tienda. En esto, llega el mismo Judas, el cual presenta Cloriquea a Zarés y le cuenta cómo entró en Jerusalén y capturó a la asiria, llevándosela para que fuera su prisionera. Zarés se muestra agradecida por el detalle de Judas, pero sabe bien que no es el amor lo que ha movido las acciones del judío. Cloriquea, además de los celos hacia la rival, muestra su desesperación, ya que está consciente de que Judas no ha ido a por ella y Lisias sí ha ido al campo hebreo a por Zarés [B41. Celos motivados]. La hebrea, en cambio, se siente aliviada ya que no es la asiria la causa de sus celos.

Figura 2

De acuerdo con los criterios de Ruano, estamos aquí frente a tres cuadros diferentes, que, en cambio, para Vitse, serían una macrosecuencia única, en redondillas. Observemos que los espacios dramáticos donde se desarrolla la acción de estos tres cuadros son contiguos (interior/exterior de la ciudad de Jerusalén), y que la acción del tercero de los cuadros mostrados en la figura continúa la del primero (el segundo de la jornada), pues al final del primer cuadro Judas Macabeo rapta a la asiria Cloriquea y al comienzo del tercer cuadro la entrega a la hebrea Zarés. Hay, por tanto, una continuidad temporal entre el cuadro primero y el tercero, que interesa por lo mismo el segundo cuadro, cuya acción ocupa el breve intervalo entre la presencia de Judas en Jerusalén y su llegada al campamento hebreo, fuera de la ciudad. Esta continuidad temporal que, como puede verse en la figura, señalamos al margen de la raya que indica el momento de tablado vacío, seguramente sería en opinión de Vitse un argumento en favor de la prioridad de la métrica como criterio segmentador: la continuidad de las redondillas indicaría precisamente la continuidad de la acción, más allá del cambio de espacios dramáticos y del sucederse de personajes diferentes en el tablado. Pero, si volvemos un momento a la figura 1, veremos que la misma continuidad temporal se da entre los dos primeros cuadros de *La dama duende*, aunque, en este caso, el criterio métrico refrenda la segmentación de la acción a la altura del v. 369, cuando del romance *é-a* se pasa a las redondillas. Otro caso de los muchos que se podrían aducir procede de la tercera jornada de *El médico de su honra*: a la altura del v. 2329 se abandonan las décimas y se pasa a las silvas, en coincidencia con un cambio de espacio dramático (del palacio real a la casa de don Gutierre y doña Mencía), pero entre los dos cuadros —o macrosecuencias— hay evidente continuidad temporal, tal como se consigna en la ficha (figura 3).

Tercera jornada

(vv. 2049-2108 décimas) Tras un periodo de tiempo impreciso, en **Palacio**, don Gutierre pide justicia al Rey contra el Infante, cuyo comportamiento amenaza su honor. En prueba del daño, y de su lealtad como vasallo, le entrega la daga de don Enrique, que encontró en su casa y que ha renunciado a emplear contra su propietario [H5. Poderoso que amenaza el honor de una mujer].

(vv. 2109-2328 romance i-e) El Rey, recordando la situación especular de la primera jornada con Leonor, manda esconderse a don Gutierre mientras él habla con el Infante para pedirle explicaciones. Enrique trata de disculparse, pero el Rey está como sobre ascuas porque comprende que todo lo que el Infante dice no hará sino reforzar las sospechas de don Gutierre; para cortar en seco tan embarazosa conversación, le enseña la daga y le recuerda que un vasallo, amenazado en el honor, puede vengarse legítimamente hasta en su señor. Al ir a tomar su daga, Enrique, confundido, rasga la mano del Rey que, al ver correr su sangre, se asusta y horroriza pensando en una agresión de su hermano [K4. Presagios infaustos]. Ante la ira del Rey, Enrique decide marcharse de Sevilla y abandona precipitadamente el tablado dejando caer su daga [K2. Caída en desgracia de un poderoso]. El Rey también se marcha presa de oscuros presagios, y Gutierre, solo ya, sale de su escondite, recoge la daga y reconoce con el corazón desgarrado que no le queda más remedio que matar a Mencía [H4. Venganzas de honor].

(continuidad temporal)

(vv. 2329-2507 silva) En su casa de Sevilla, Mencía confiesa sus temores a Jacinta: está convencida de que, cuando una noche en el jardín de la quinta creyó hablar con el Infante, con quien habló en realidad fue con Gutierre, que desde entonces ya no ha sido el mismo. Llega Coquín, con la noticia de que Enrique se está marchando de Sevilla a consecuencia de sus amores desgraciados; angustiada por el qué dirán, Mencía se deja convencer por Jacinta a escribirle una esquila a Enrique pidiéndole que no se vaya, para no dar lugar a habladurías. Mientras los dos criados conversan, llega Gutierre, y en vano Jacinta y Coquín tratan de avisar a su señora: Gutierre se lo impide, y yendo en busca de Mencía la encuentra escribiendo y le arranca el papel. Mencía se desmaya; Gutierre lee el billete, donde la desgraciada dama solo había podido escribir "Vuestra Alteza, señor, no se ausente..."; y lo completa con una sentencia de muerte, dándole a su esposa dos horas de tiempo para reconciliarse con Dios. Al volver en sí, Mencía lee el billete y, desesperada, se da cuenta de estar encerrada en el aposento, sin posibilidad de huida.

Figura 3

El enlace temporal entre secuencias contiguas: técnicas y recursos calderonianos

Los ejemplos que acabo de presentar no son sino unas pocas calas en un fenómeno recurrente en el teatro de Calderón, que se merece una exploración más detenida: el de la conexión temporal entre secuencias que, de acuerdo con determinadas características (tablado vacío, cambio en la configuración de los personajes, cambio de espacio dramático, eventualmente cambio de estrofa), pueden leerse como cuadros o macrosecuencias diferentes. Dicha conexión temporal siempre va refrendada por la presencia de uno o más personajes que funcionan como enlace entre los cuadros.⁶ Ya hemos explicado que, en los cuadros citados de *Judas Macabeo*, esta función la desempeñan el protagonista Judas y la asiria Cloriquea; en *La dama duende*, se trata de doña Ángela y de su criada Isabel, que en el primer cuadro hemos visto escapar de la persecución de don Luis gracias a la ayuda de don Manuel, y que volvemos a ver al comienzo del segundo cuadro, cuando acaban de entrar en su cuarto sin aliento por la carrera y el susto; en *El médico de su honra*, se trata de Gutierre, que al final del primer cuadro abandona el palacio del rey decidido a lavar su honor con la muerte de Mencía, y vuelve a aparecer en su casa en el segundo cuadro, cuando Mencía se ha retirado a su cuarto para escribir al Infante el billete que sellará su condena a muerte.

La continuidad temporal de la acción, más allá de las discontinuidades espaciales, no se manifiesta solo en la presencia de un personaje que funciona como enlace entre dos cuadros. Una de sus manifestaciones es el mecanismo del espa-

6. Couderc (2005) observa el mismo fenómeno en dos obras de Lope de Vega, *El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*.

cio itinerante, tan bien descrito por Javier Rubiera a propósito de *La hija del aire*, y que ya Ruano había señalado en *El alcalde de Zalamea*.⁷ Hay espacio itinerante cuando las palabras y las acciones de los personajes ponen de manifiesto su desplazamiento de un lugar a otro, sin que haya un momento de tablado vacío. En la realización de *Calderón Digital*, toda vez que nos percatamos del fenómeno del espacio itinerante lo consignamos en la sinopsis; de esta forma, es posible utilizar el campo libre dedicado a buscar cualquier palabra (todavía no es posible buscar por sintagmas) en todas las sinopsis (ver figura 4).

Figura 4

Una búsqueda de este tipo arroja como resultado hasta 27 comedias interesadas por el fenómeno, de las 45 actualmente presentes en la plataforma. Aquí va la lista, en orden alfabético:

A secreto agravio secreta venganza
El acaso y el error
El alcalde de Zalamea
Argenis y Poliarco
Basta callar
Los cabellos de Absalón
Cada uno para sí
Casa con dos puertas, mala es de guardar
Fieras afemina amor
La dama duende
La estatua de Prometeo
La fiera, el rayo y la piedra
El galán fantasma
La hija del aire
El José de las mujeres

7. Rubiera (2005: 107-110); Ruano (1994: 293).

El mágico prodigioso
Mañanas de abril y mayo
El médico de su honra
El monstruo de los jardines
Nadie fie su secreto
No hay burlas con el amor
El pintor de su deshonra
El príncipe constante
La puente de Mantible
La señora y la criada
El secreto a voces
El sitio de Bredá

El fenómeno interesa todos los géneros y un periodo cronológico bastante amplio, por lo que puede considerarse una característica, si bien no exclusiva de Calderón, sí muy típica de su dramaturgia.⁸ Lo propio de este recurso no es solo que no se dé coincidencia entre el cambio de espacio dramático y un momento de tablado vacío, sino que el desplazamiento de los personajes de un lugar a otro se realice en el ámbito de la misma secuencia métrica. La continuidad métrica, pues, colabora en subrayar y reforzar la continuidad temporal, más allá de las discontinuidades espaciales, como sucedía en el ejemplo relativo a la segunda jornada de *Judas Macabeo* que ya hemos comentado. En estos casos, de acuerdo con las reflexiones de Ruano a propósito del espacio itinerante en la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, el cambio en el espacio dramático no producirá cambio de cuadro, porque no interrumpe la acción ni la configuración de personajes en escena.⁹

Con el mismo criterio, tampoco habrá cambio de cuadro, para Ruano, cuando un momento de tablado vacío no interrumpe la continuidad de acción, aunque haya un cambio momentáneo de personajes en escena y/o «cierto cambio de lugar».¹⁰ Este tipo de articulación, que indicamos en la sinopsis con una

8. Aunque es justo recordar, con Rubiera, que el recurso del espacio itinerante habrá de interpretarse de forma distinta según el género dramático de la obra interesada, pues «las expectativas, lo que se espera como aceptable en la representación de una comedia religiosa o legendaria, son bien diferentes de lo que se espera de una comedia de costumbres en un ambiente contemporáneo» (Rubiera 2005: 120).

9. Ruano (1994: 294), habla de «criterio dramático», «lógica dramática» que deben ser los criterios últimos para decidir si una unidad dramática es o no un cuadro autónomo.

10. Ruano (1994: 293-294) se está refiriendo al caso famoso y muy estudiado de la larga secuencia inicial de la segunda jornada de *El burlador de Sevilla*. A este propósito afirma Ruano que «no tiene [...] sentido dramático detener por unos segundos la vertiginosa acción de este cuadro»; entre otras cosas porque, más allá del momento de tablado vacío a la altura del v. 1555, hay continuidad métrica. Con lo cual, dicho sea de paso, resulta paradójico que Vitse (1998) arremeta contra Ruano para defender la prioridad de la métrica en la segmentación de la obra teatral áurea,

línea fragmentada, se presenta en el teatro de Calderón con diversas modalidades. El tablado vacío puede coincidir con un cambio de personajes, pero sin que haya cambio de tiempo y de espacio dramático; o bien puede coincidir con un cambio mínimo de espacio dramático, ya sea con los mismos personajes o con personajes diferentes pero en total continuidad de acción. En todos los casos, está clarísimo que se mantiene la continuidad temporal, aunque no siempre venga esta subrayada por la continuidad métrica. Veamos un ejemplo del primer tipo, extraído de la segunda jornada de *La dama duende*:

_____ (continuidad temporal)

(vv. 653-780 *silva de pareados*) Mientras don Juan está agasajando a don Manuel en el cuarto que le ha destinado en su casa, llega don Luis para regalarle al huésped su espada, en señal de amistad y para disculparse de haberle herido. Mientras están hablando, llega Cosme, echando pestes y refiriendo que acaba de caer en una zanja, por lo que se ha mojado y ha mojado las maletas de su amo. Tras un intercambio jocoso con el criado, los dos hermanos se marchan; también se marcha don Manuel, ordenando a Cosme que saque de las maletas todo el contenido para evitar que se moje. Pero Cosme no quiere obedecer a su amo [D4. Amo y criado], y en cuanto este lo deja solo se marcha también a una taberna, dejándolo todo como está.

----- (total continuidad espacio-temporal)

(vv. 781-1002 *romance é-e*) Se abre la alacena, como girando sobre sus goznes, y entran en la habitación doña Ángela e Isabel. Tras examinar el cuarto del huésped, a Isabel se le ocurre examinar asimismo el contenido de sus maletas, por lo cual empiezan a sacar varias pertenencias de don Manuel (los instrumentos para rizar el copete y los bigotes, la ropa blanca, la horma de los zapatos...). También sale de la maleta un fajo de papeles, que contiene un retrato de mujer que despierta la curiosidad y los celos de doña Ángela. Mientras esta se entretiene mirando, y luego escribiéndole al huésped un billete sin firma que deja debajo de las almohadas de la cama, Isabel examina el bolso del criado y le roba todo el dinero que este había sisado a su amo durante el viaje, sustituyéndolo con los carbones del brasero. Mientras están entretenidas en ello, se escucha el ruido de la llave en la cerradura de la puerta, y las dos mujeres huyen por la alacena, volviéndola a cerrar justo antes de que Cosme vuelva al cuarto.

----- (total continuidad espacio-temporal)

El desconcierto del criado al entrar en la habitación no puede ser mayor, sobre todo cuando comprueba que alguien le ha robado el dinero cambiándolo con carbones, como hacen los duendes según la superstición popular. Por esto empieza a gritar al duende, y arremete contra don Juan cuando este entra en la habitación, acompañado por don Manuel y don Luis, diciéndole que podría haber avisado de la presencia del inómodo inquilino. Todos lo tratan como a un loco; los dos hermanos se marchan, y don Manuel, que está convencido de que el desorden es el resultado de la borrachera de su criado, se enfada con él y le manda recoger el desperfecto [D4. Amo y criado]. Sin embargo, cuando se acerca a la cama para acostarse, descubre el billete debajo de las almohadas y, al leerlo, se da cuenta de que efectivamente alguien debe de haber entrado en el cuarto.

(vv. 1003-1102 *redondillas*) Pero no quiere creer que se trate de presencias sobrenaturales, por más que Cosme insista en ello, sino de una mujer humana, posiblemente la enamorada de don Luis; esto lo deduce puesto que doña Ángela en el billete se identifica como la dama tapada a la que él había ayudado a escapar de don Luis.

Figura 5

Cuando en la primera jornada Cosme sale del cuarto, y a continuación entran en él, por la puerta que representa la alacena, doña Ángela e Isabel, y cuando las dos mujeres salen corriendo porque Cosme está a punto de volver a entrar en el cuarto, sí hay dos momentos de tablado vacío, el primero de los cuales marcado además por un cambio métrico, pero en coincidencia con dichos vacíos no hay ninguna discontinuidad ni en el tiempo ni en el espacio dramáticos.

En cuanto a la segunda modalidad, podemos aducir otro ejemplo extraído de la segunda jornada de la misma comedia:

utilizando precisamente el mismo ejemplo de la segunda jornada de *El burlador de Sevilla*, en el que ya Ruano se servía del criterio métrico para argumentar la elección de no fragmentar el largo cuadro inicial.

(vv. 1917-2028 redondillas) Es de noche. **En la calle cerca de la casa de don Juan**, don Manuel increpa a Cosme por haber olvidado en el cuarto los papeles que le había encomendado [D4. Amo y criado]. Ahora tienen que volver a casa y entrar sigilosamente por la puerta lateral que da a su cuarto.

----- (contigüidad espacial, total continuidad temporal)

En el cuarto de don Manuel, doña Ángela está entrando por la alacena. Manda a Isabel que cierre el pasaje y se vaya, para volver a buscarla algún tiempo después. Mientras Isabel se va cerrando la alacena, por la puerta que da a la calle entran don Manuel y Cosme, lamentando que no haya luz para buscar los papeles olvidados. En este momento, doña Ángela descubre la linterna que ha traído, y se acerca a la mesa para buscar entre los papeles.

Figura 6

Aquí, el espacio dramático pasa del exterior de la casa de don Juan al interior, concretamente al cuarto de don Manuel, en total continuidad temporal y métrica; don Manuel y Cosme, que protagonizan la secuencia ambientada en la calle, vuelven a aparecer muy pronto en la secuencia ambientada en el cuarto. Los ejemplos podrían multiplicarse. Solo aportaré otro en el que se muestra una vez más cómo este tipo de articulaciones espacio-temporales no implican necesariamente continuidad métrica:

(vv. 1404-1411 redondillas) Han pasado algunas horas. Aparecen en el tablado Eusebio, Celio y Ricardo con una escala; los tres se encuentran **en el exterior del convento** en el que está Julia para tratar de entrar.

(vv. 1412-1561 décimas) Eusebio dice a sus compañeros que subirá y que lo esperen allí. Celio y Ricardo observan cómo su amigo se entra y quitan la escala; luego se van.

----- (continuidad temporal; contigüidad espacial)

Eusebio, ya **dentro del convento**, llega a la celda de Julia y después de observarla unos momentos, la llama. La mujer se asusta y se sorprende mucho al ver a Eusebio, quien le explica que no puede ser monja porque antes de entrar en el convento los dos ya estaban unidos por un matrimonio clandestino confirmado por sus mutuas promesas. Julia rechaza la propuesta de Eusebio, pero este amenaza con acusarla de haber sido su cómplice si no accede a sus deseos [15. Violencia sexual o intento de violencia sexual]. En ese momento se escuchan pasos y la dama decide encerrar al hombre en una celda. Los dos se van.

----- (continuidad temporal; contigüidad espacial)

(vv. 1562-1585 redondillas) Mientras tanto, **en el exterior del convento**, Celio y Ricardo esperan la vuelta de Eusebio. Este último aparece poco después "en lo alto", junto con Julia.

(vv. 1586-1771 romance é-o) Eusebio está huyendo de la dama porque, al ir a desnudarla, ha visto la cruz que hay en su pecho; Julia, en cambio, le pide que la espere porque quiere fugarse con él. Mientras baja de la escala, el hombre cae, e interpreta este acontecimiento —junto con algunos fenómenos que observa en el cielo— como señales de la ira divina [K4. Presagios infaustos]. Finalmente, Eusebio reafirma su devoción a la cruz y se va, acompañado de Celio y Ricardo. Julia, que ha quedado sola, se queja de su enamorado y de su condición, pero al ver la escala determina salir ella también del convento. La dama comenta su huida y los temores que la asaltan y que la hacen titubear hasta que decide volver a su celda, pero la llegada de Ricardo y Celio la obliga a esconderse. Los dos amigos de Eusebio han vuelto para recuperar la escala que habían dejado allí; después de irse ellos, Julia sale de su escondrijo: ante la imposibilidad de volver al convento, la mujer se enfada y determina dar "asombros al cielo, / [...] espantos al mundo, / admiración a los tiempos, / horror al mismo pecado / y terror al mismo infierno" (vv. 1767-1771).

Figura 7

Estamos en la segunda jornada de *La devoción de la cruz*, en una secuencia totalmente continua en cuanto a la acción y al tiempo dramático. El primer momento de tablado vacío marca el paso del exterior del convento al interior, pero con el mismo protagonista, Eusebio, y el mismo metro, las décimas; el segundo momento de tablado vacío coincide con el paso a las redondillas y con la vuelta al exterior del convento, donde Celio y Ricardo esperan a su amigo Eusebio, que aparece poco después «en lo alto».

La articulación temporal entre jornadas

Si extendemos ahora la mirada a las articulaciones entre jornada y jornada, vemos que a menudo estas también se caracterizan por una marcada continuidad tem-

poral. Lamentablemente no tenemos todavía en *Calderón Digital* una función de búsqueda dedicada al campo que llamamos Entreacto, siguiendo el ejemplo de Artelepe, que por lo demás, tampoco ofrece la posibilidad de buscar en este campo. Pero consultando la ficha de cada obra se verán las observaciones que consignamos al respecto. He aquí un ejemplo extraído de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, especialmente interesante porque esta comedia se caracteriza por una temporalidad bastante vaga e imprecisa, de acuerdo con el argumento mítico. Con todo, está clarísimo que tanto la jornada segunda como la tercera continúan la acción de la jornada anterior sin ningún intervalo temporal:

Duración de la acción	
Temporalidad alegórica o mítica	
Período I acto Horas	Notas I acto La acción es continua, sin solución de continuidad, y parece desarrollarse en un solo día
Entreacto I-II período Horas	Entreacto I-II notas No hay prácticamente intervalo temporal entre la acción que cierra la I jornada y la acción con la que empieza la II jornada.
Período II acto Tiempo imprecisable	Notas II acto En el transcurso de la jornada Perseo viaja de Acaya a Trinacria (¿unos días?), adonde llega en el tercer cuadro.
Entreacto II-III período Tiempo imprecisable	Entreacto II-III notas La acción que cierra la II jornada y la acción con la que empieza la III jornada parecen no tener solución de continuidad.
Período III acto Temporalidad alegórica o mítica	Notas III acto La acción no parece tener solución de continuidad.

Figura 8

Casos parecidos son frequentísimos en todos los géneros: podríamos citar como ejemplos *El médico de su honra* (continuidad temporal absoluta entre la primera y la segunda jornada), *El alcalde de Zalamea* (entre la segunda y la tercera jornada), *Casa con dos puertas* y *El escondido y la tapada* (entre la primera y la segunda jornada), *Nadie fie su secreto* y *El secreto a voces* (entre todas las jornadas).

Pero hay más. Aun cuando el deslinde del acto coincide con un importante intervalo cronológico, la acción de cada jornada suele ocupar en todo caso poco más o menos que un día. Un ejemplo extremo de esta tendencia lo vemos en *La cisma de Ingalaterra*, cuya acción debería extenderse —de acuerdo con los hechos históricos dramatizados— a lo largo de cerca de diez años. Con todo, las dos primeras jornadas se desarrollan en un continuo espacio-temporal que no interrumpen los dos momentos de tablado vacío, uno en cada acto. El espacio dramático es el mismo palacio real sin más contornos que los del tablado, como si de una única gran sala se tratara, y la acción de cada acto dura un solo día, aunque la cantidad de sucesos dramatizados, sobre todo en la segunda jornada, necesitaría a tenor de verosimilitud mucho más tiempo. Baste pensar que en menos de cien versos, del v. 1597 al v. 1690, y sin que haya ningún cambio de cuadro, se pasa de la sugerencia de Volseo al rey para

que convoque el Parlamento, a la llegada de los convocados a palacio para dar inicio a la sesión.¹¹

Se trata de un fenómeno que, en mi opinión, es del todo análogo al que ya observaron otros estudiosos, como Moir y Arellano, en las comedias de capa y espada.¹² Según Arellano, esta tendencia a la unidad de tiempo «persigue [...] un efecto [...] contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, persigue un efecto de inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia».¹³ Se trata de una interpretación del fenómeno que se ajusta perfectamente al subgénero de capa y espada que estudia Arellano. Por otra parte, el análisis de las coordenadas temporales que llevamos a cabo para redactar las fichas de *Calderón Digital* revela que dicha tendencia a la unidad de tiempo no es exclusiva de este subgénero dramático. En el caso apenas mencionado de *La cisma de Ingalaterra*, no puede ser el enredo, muy escaso, el que justifica la extrema concentración temporal de cada jornada; es muy posible al contrario que el efecto que se busca sea, como observó Ruiz Ramón, marcar la «terrible brevedad» con la que se consuman los sucesos clave de la tragedia, en un ritmo «súbitamente acelerado por el dramaturgo mediante la concentración del tiempo dramático».¹⁴ No se trataría, pues, de perseguir una «inverosimilitud ingeniosa y sorprendente», pues en este caso el efecto buscado no tiene que ver con las categorías de verosimilitud / inverosimilitud (aunque sí con el ingenio y la sorpresa), sino más bien con los sentimientos que la tragedia debe despertar en el espectador: sobrecogimiento, compasión, miedo. Esta interpretación del fenómeno podría aplicarse por igual a esas otras tragedias que, como *La cisma de Ingalaterra*, se caracterizan por una marcada continuidad cronológica en el ámbito de cada jornada: *El médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El pintor de su deshonor*, las dos partes de *La hija del aire*. Y lo mismo cabría decir de la concentración temporal absoluta que caracteriza otras obras trágicas, o de tono trágico, como *Judas Macabeo* (un día), *La vida es sueño* y *En la vida todo es verdad y todo mentira* (tres días), *El alcalde de Zalamea* (cuatro días).

Dicho esto, no hay que olvidar que, entre los dos extremos del universo dramático calderoniano, es decir, entre la comedia de capa y espada y la tragedia, hay muchos otros subgéneros (dramas religiosos, comedias y dramas palatinos, mitológicos, caballerescos, etc.) que también presentan fenómenos análogos de concentración y continuidad temporal, y para los que habrá que buscar, caso por caso, la interpretación adecuada. Con todo, no creo que haya que desechar de antemano la posibilidad de que Calderón estuviera muy interesado en la

11. Ver al respecto Antonucci (2018b).

12. Moir (1973); Arellano (1988).

13. Arellano (1988: 45).

14. Ruiz Ramón (1981: 46).

unidad de tiempo, cualesquiera que fuesen las coordenadas genéricas de la obra que componía.

Recordemos que la concentración temporal es algo que ya predicaba Lope en el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*: «Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable, porque el vulgo / en aquellas distancias se inquieta / y gran rato la fábula se alarga, / que, fuera de ser esto un grande vicio, / aumenta mayor gracia y artificio» (vv. 240-245). No solo aconseja aquí Lope que los momentos de tablado vacío sean pocos («Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable»); sino que aclara que deben ser pocos porque no es oportuno que «la fábula se alarg[ue]». Esto es «un grande vicio» porque va en contra de la unidad de tiempo, que Lope destierra en los vv. 188-189 en su versión más estricta (que la fábula pase en «el periodo de un sol»), pero que recupera enseguida recomendando que la misma fábula «pase en el menos tiempo que ser pueda / si no es cuando el poeta escribe historia» (vv. 193-194). Ciertamente, la función de la unidad de tiempo —que será diferente según los géneros dramáticos— no tiene por qué interpretarse, como advierte Arellano, en sentido clasicista, como un recurso al servicio de la verosimilitud.

Algo de esto había visto Vitse, cuando, en la formulación inicial de su polémica contra las segmentaciones impropias de la obra teatral áurea, arremetía contra la fragmentación en escenas y cuadros que Hartzenbusch había impuesto al texto de *La dama duende*, en obsequio a una visión neoclásica del teatro.¹⁵ Insistía allí Vitse en que el principio organizador de la comedia no es el espacio, sino el tiempo, y que lo que hay que considerar, antes de fragmentar en dos cuadros el ejemplo que he comentado antes (figura 6), no es el cambio de espacio sino la absoluta continuidad temporal. Sigo creyendo que el espacio dramático no deja de tener una gran importancia a diversos niveles, y que no puede desecharse sin más como criterio a tener en cuenta en el estudio de las articulaciones dramáticas. Pero sin duda todos los fenómenos que he venido mostrando aquí confirman la importancia medular del tiempo en la dramaturgia calderoniana, por tanto, la necesidad de detectar con precisión las diversas manifestaciones de su continuidad o discontinuidad en las articulaciones dramáticas de la pieza estudiada, y de intentar comprender su funcionalidad.

Y esta conclusión creo que es válida cualquiera que sea el sistema de segmentación por el que nos decantamos, sea el que se basa en el cuadro sea el que se basa en la macrosecuencia, y prescindiendo de las objeciones que puedan moverse a cada uno. En realidad, tanto Ruano como Vitse coinciden en que no se puede romper la unidad de una secuencia por más que haya momentos de tablado vacío y/o mínimos cambios de espacio dramático, si la unidad de dicha secuencia está garantizada por la continuidad temporal o, lo que es lo mismo, de acción; creo que es este el concepto que está detrás de la afirmación de Ruano

15. Vitse (1985).

de que la «lógica dramática» es la que debe primar en la consideración del investigador al deslindar el cuadro,¹⁶ y de la afirmación de Vitse acerca de la «absoluta hegemonía de la acción» en la comedia áurea.¹⁷

Abandonando las discusiones algo bizantinas sobre si debe primar el criterio métrico o el espacio-temporal en la segmentación del texto teatral áureo, creo que la forma como el dramaturgo articula las secuencias que componen las jornadas es un objeto de estudio más interesante, y sobre todo más rentable, que se merece una atención más detenida. Si la nueva herramienta que representa *Calderón Digital* contribuirá a este resultado científico, nos consideraremos más que satisfechos.

16. Ruano (1994: 294).

17. Vitse (1998: 60).

Bibliografía

- ANTONUCCI, Fausta, «Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, 70, 1 (2018a), 79-95.
- , «Estructura dramática y función de la polimetría en *La cisma de Inglaterra*, de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 70, 2 (2018b), 91-108.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, I, 1988, 27-49; ahora en Id., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, 37-69.
- COUDERC, Christophe, «‘Quedar vacío el tablado’: sobre el tiempo y la continuidad de acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*)», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d’Or. Actes du Colloque de Pau, 21 et 22 novembre 2003*, ed. I. Ibáñez, Pamplona, EUNSA (Anejos de *Rilce*, 52), 2005, 89-110.
- MOIR, Duncan W., «Las comedias regulares de Calderón, ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?», en *Hacia Calderón, II Coloquio anglogermano*, ed. Hans Flasche, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1973, 61-70.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la Comedia», en J. M. Ruano de la Haza y J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, 247-607.
- RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Introducción», en Calderón de la Barca, Pedro, *La cisma de Inglaterra*, Madrid, Castalia, 1981, 7-68.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, 45-63.
- , «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, 7-32 (ahora en: *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. I. Arellano y B. Oteiza, Núm. monográfico de *Rilce*, 12, 2, 1997, 336-356).

